REVISTA DA RIECEdu
REDE INTERNACIONAL DE ESTUDOS CULTURAIS EM EDUCAÇÃO
UEPB

ARTIGO

"O QUE É SER UMA MULHER?": PEDAGOGIAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE NA *NOUVELLE VAGUE* DE AGNÈS VARDA

Vaneska Lima de Oliveira
Secretaria Estadual de Educação de Pernambuco

Alcidesio Oliveira da Silva Junior
Universidade Estadual da Paraíba

RESUMO

Este artigo analisa o curta-metragem *Réponse de femmes: notre corps, notre sexe* (1975), de Agnès Varda, a partir dos Estudos Culturais em Educação e dos Estudos de Gênero, compreendendo o cinema como um artefato cultural dotado de uma dimensão pedagógica. Situada no contexto da *Nouvelle Vague* francesa e da segunda onda do movimento feminista, a obra é abordada como um cine-panfleto que problematiza normas patriarcais e a produção cultural das feminilidades. Por meio de uma etnografia de tela, a análise investiga como imagens, montagens e enunciados constroem sentidos sobre o que significa ser mulher, ora reiterando concepções biologizantes de gênero, ora produzindo fissuras e resistências aos discursos normativos. Argumenta-se que, mesmo marcada por limites históricos, a obra mobiliza estratégias estéticas transgressoras que tensionam representações hegemônicas de gênero e sexualidade, operando como um dispositivo pedagógico crítico na constituição de subjetividades.

Palavras-chave: Estudos Culturais em Educação; Gênero e sexualidade; Cinema; Arte.

"WHAT IS IT TO BE A WOMAN": PEDAGOGIES OF GENDER AND SEXUALITY IN AGNÈS VARDA'S *NOUVELLE VAGUE*

ABSTRACT

This article analyzes the short film *Réponse de femmes: notre corps, notre sexe* (1975), by Agnès Varda, from the perspective of Cultural Studies in Education and Gender Studies, understanding cinema as a cultural artifact endowed with a pedagogical dimension. Situated in the context of the french *Nouvelle Vague* and the second wave of feminism, the film is examined as a cine-pamphlet that interrogates patriarchal norms and the cultural production of femininity. Through screen ethnography, the analysis explores how images, editing, and enunciations construct meanings about what it means to be a woman, simultaneously reinforcing

biologically grounded conceptions of gender and generating moments of resistance to normative discourses. Despite its historical limits, the film mobilizes transgressive visual strategies that challenge dominant representations of gender and sexuality. The article argues that *Réponse de femmes* functions as a critical pedagogical device that invites the reinvention of femininities and opens possibilities for alternative forms of subjectivity.

Keywords: Cultural Studies in Education; Gender and sexuality; Cinema; Art.

"¿QUE ES SER MUJER?":
PEDAGOGÍAS DE GÉNERO Y SEXUALIDAD EN LA *NOUVELLE VAGUE* DE AGNÈS VARDA

RESUMEN

Este artículo analiza el cortometraje *Réponse de femmes: notre corps, notre sexe* (1975), de Agnès Varda, desde la perspectiva de los Estudios Culturales en Educación y los Estudios de Género, entendiendo el cine como un artefacto cultural dotado de una dimensión pedagógica. Situado en el contexto de la *Nouvelle Vague* francesa y de la segunda ola del feminismo, el filme es examinado como un cine-panfleto que interroga las normas patriarcales y la producción cultural de la feminidad. A través de la etnografía de pantalla, el análisis explora cómo las imágenes, el montaje y las enunciaciones construyen sentidos sobre lo que significa ser mujer, reforzando simultáneamente concepciones del género ancladas en lo biológico y generando momentos de resistencia a los discursos normativos. A pesar de sus límites históricos, el filme moviliza estrategias visuales transgresoras que cuestionan las representaciones dominantes del género y la sexualidad. El artículo sostiene que *Réponse de femmes* funciona como un dispositivo pedagógico crítico que invita a la reinvención de las feminidades y abre posibilidades para formas alternativas de subjetividad.

Palabras clave: Estudios Culturales en Educación; Género y sexualidad; Cine; Arte.

---

1 INTRODUÇÃO

O que é ser uma mulher? É a partir desse questionamento central que a cineasta e fotógrafa belga Arlette Varda (1928-2019), mais conhecida como Agnès Varda, direciona seus olhares e problematizações estéticas-discursivas no cine-panfleto *Réponse de femmes: notre corps, notre sexe* ("Resposta das mulheres: nosso corpo, nosso sexo" – tradução nossa). Lançado em 1975, o curta-metragem, com apenas 8 minutos de duração, vocaliza questões fortemente em voga pós-1968 e no auge da segunda onda do movimento feminista, sob a insígnia que "o pessoal é político". A obra problematiza, de forma contundente, a dominação masculina sobre os corpos das mulheres e rompe com narrativas que as relegavam à subalternização da fala, da presença e do domínio de si, inclusive no campo cinematográfico. A produção é parte de uma série de sete curtas-metragens realizados para o programa *F comme Femme* ("M de mulher" – tradução nossa), exibido pela Antenne 2[1], todos produzidos por mulheres.

1 Canal público da televisão francesa.

Reconhecida por seu engajamento político e feminista, Agnès Varda destacou-se pelo refinamento na composição de imagens que se aproximavam da escrita, atravessadas por sua paixão pela literatura, por intensas experimentações de linguagem e por uma liberdade de expressão profundamente afinada a posicionamentos políticos (Kierniew; Moschen, 2017). Seus gestos autorais emergem de um contexto histórico e cultural marcado por profundas transformações sociais, sinalizando rupturas nos modos de ser e estar no mundo a partir da ótica do gênero e da sexualidade.

Entre o final da década de 1950 e início da década de 1960, na França, um grupo de jovens cinéfilos, majoritariamente homens, influenciados pelas sessões de cineclube organizadas por Henri Langlois (1914-1977) na Cinemateca Francesa na qual eles frequentavam, possibilitou a criação de uma Revista de Cinema, a *Cahiers du Cinema* e, posteriormente, suas produções fílmicas. Esse movimento provocou uma ruptura com as formas tradicionais de fazer cinema, afirmando-o como linguagem e enfatizando o domínio técnico e olhar autoral do/a diretor/a, sobretudo no processo de montagem dos filmes. Assim se constituiu a chamada *Nouvelle Vague*[2] francesa.

Nesse cenário, evidenciamos o papel singular de Agnès Varda no interior da *Nouvelle Vague*, ao construir um outro olhar estético sobre a sociedade e a cultura. Parte significativa da produção narrativa de cineastas emblemáticos da *Nouvelle Vague*, como François Truffaut e Jean Luc Goddard, enquadra personagens femininas marcantes, como Nana, de *Vivre sa Vie* (interpretada por Anna Karina), e Catherine, de *Jules et Jim* (interpretada por Jeanne Moreau), em destinos trágicos e em regimes narrativos que reiteram um machismo cinematográfico. Tratam-se de representações que evidenciam um certo imaginário dos homens em torno do feminino para o cinema.

Em contraposição, identificamos que Agnès Varda, por meio de sua política autoral de fazer cinema, promove rupturas narrativas nos regimes de prazer visual do cinema clássico, conforme debatido por Laura Mulvey (1983). Sua obra inscreve um cinema que imagina outras possíveis relações de gênero, abrindo fendas no machismo estrutural do campo cinematográfico ao enquadrar as mulheres em primeiro plano e ao construir narrativas a partir da perspectiva de quem vive a condição feminina e feminista.

Agnès Varda integra um grupo de cineastas mulheres que marcou a história da cinematografia mundial por meio de uma *câmera-caneta*[3], entendida como um modo de criação no qual "há uma valorização da figura do autor, que acumula diversas funções, e a câmera é tida como o instrumento capaz de escrever diretamente sobre a película suas impressões do mundo" (Rodrigues, 2021, p. 223). Entre essas cineastas, destacam-se Marguerite Duras, com um cinema radicalmente subversivo;

2 A *Nouvelle Vague* foi um movimento de juventude que começara muito cedo a escrever e fazer filmes e contou com a participação de diretores renomados como Jean Luc Goddard, François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol e Jacques Rivette. Foi um laboratório por excelência de uma estética do fragmento, incorporação do acaso na filmagem, da polifonia narrativa e de uso de formas até então atribuídas ao documentário, as artes visuais, ao ensaio e a literatura (Manevy, 2012).

3 O conceito de câmera-caneta (*caméra-stylo*), formulado por Alexandre Astruc, passa a designar um modo de fazer cinema que se distingue tanto do surrealismo quanto do cinema clássico predominante até a década de 1940. Para Astruc, com a emergência da Nouvelle Vague, consolida-se uma cinematografia marcadamente pessoal, tal análoga à literatura. Nessa inflexão de caráter ensaístico, a câmera-caneta produz realidades por meio de uma posição muito singular no mundo, fazendo emergir percepções e sentimentos vinculados à experiência vivida do sujeito (Rodrigues, 2021).

Yvone Rainer, cujas experiências fílmicas tensionam o corpo; e Barbara Hammer, referência da cinematografia lésbica.

No contexto brasileiro, podem ser citados os trabalhos de Helena Solberg, Teresa Trautman, Maria do Rosário Nascimento e Silva e Vera de Figueiredo, cineastas que atravessam a década de 1970, "[...] realizando longas-metragens de ficção e enfrentando o cânone cinematográfico vigente e a sociedade sob a égide da ditadura civil-militar e da dominação masculina" (Oliveira, 2022, p. 76). As cineastas, enfrentando os mais distintos autoritarismos, dentre eles o que provoca desigualdades de gênero e de sexualidade, lançam-se em uma escrita de imagens que coloca as narrativas das mulheres como ponto fulcral na constituição de uma visão particular de mundo.

Na presente pesquisa pesquisa, por meio de uma "etnografia de tela" (Rial, 2005; Balestrin; Soares, 2012; Carvalho; Leal; Dal'ligna, 2025), buscamos compreender de que forma os sentidos são produzidos na estética do cine-panfleto *Réponse de femmes* (1975), de modo a lançar luz a rupturas, invenções e transgressões em suas pedagogias de gênero. Por meio desta metodologia, nos voltamos "ao estudo dos planos, dos movimentos da câmera, de como o filme e/ou a série foi montada, entre outros aspectos vinculados à linguagem cinematográfica - próprios do cinema" (Carvalho; Leal; Dal'ligna, 2025, p. 03), sempre com base em uma investigação e observação aprofundada da película. Neste processo, o sujeito pesquisador "é também trabalhado, na medida em que é interpelado, transformado, desfeito, reconfigurado" (Balestrin; Soares, 2012, p. 89), tendo percepções outras sobre a vida.

Juntamente com Varda, reinscrevemo-nos na pergunta "O que é ser uma mulher?". Para tanto, com base nas problematizações de Laura Mulvey (1983) e nos Estudos de Gênero (Butler, 2018; Louro, 1997, 2000; Lauretis, 1994), em interface com os Estudos Culturais em Educação (Camozzato; Costa, 2013; Silva, 2014; Silva Junior, 2023a), propomos aqui uma análise cultural dos achados, capturas e sentidos no curta, fazendo emergir representações potentes que operam como instrumentos pedagógicos na constituição de outras subjetividades. Através da análise cultural, evidenciamos que "a produção de significados está sempre associada a lutas de poder" (Wortmann, 2001, p. 157), assinalando para os complexos jogos entre linguagem, relações de poder e produção de subjetividades.

2 UMA REVOLUÇÃO CULTURAL NA SEGUNDA ONDA FEMINISTA

A segunda onda dos movimentos feministas desenvolveu-se entre as décadas de 1960 e 1980, em contraposição às múltiplas desigualdades às quais as mulheres estavam submetidas. Conforme destacam Gloria Rabay e Maria Eulina Pessoa de Carvalho (2011, p. 86), se a primeira onda foi marcada centralmente pelo movimento sufragista, a segunda consolidou-se por meio de uma "crítica radical, teórica e prática, ao modelo de mulher e de família vigente" se fortaleceu[4]. Nesse contexto, as

4 Poderíamos, ainda, mencionar a chamada terceira onda dos movimentos feministas, que emerge décadas após a produção do curta-metragem analisado neste artigo. A terceira onda, surgida na década de 1990, passa a enfatizar a singularidade das experiências femininas, considerando marcadores como raça, etnia, classe social e sexualidade, além de incorporar um olhar mais produtivo e inclusivo voltado às pessoas transgêneras. Mais recentemente, identifica-se também a chamada quarta onda feminista, destacada por Olivia Cristina Perez e Arlene Martinez Ricoldi (2023, p. 2), que, especificamente no Brasil, "têm adotado, dentre outras características, a mobilização via meios de comunicação digitais, a interseccionalidade e a organização na forma de coletivos". Entendemos que a militância articulada pelas redes digitais e o aprofundamento teórico e vivencial da

mulheres passaram a ocupar lugar de destaque em diversos lugares no mundo, problematizando e reivindicando direitos sexuais e reprodutivos, tais como o acesso a métodos contraceptivos e a legalização do aborto.

A efervescência desse movimento esteve associada à defesa da liberdade sexual, à ampliação da participação feminina no mercado de trabalho e à expansão dos espaços de atuação social das mulheres. Ao mesmo tempo, buscou-se explicitar e questionar a relação de dominação/subordinação entre homens e mulheres, com o objetivo de reconfigurar o modelo de relação de poder existente. Tratava-se, portanto, de encontrar caminhos para que as mulheres se desprendessem das amarras do patriarcado, conquistando autonomia para decidir sobre suas próprias vidas, sobretudo na relação estabelecida entre seus corpos, prazer e trabalho.

Na França, esse processo culminou, em 1971, em uma expressiva campanha pela descriminalização do aborto. Na ocasião, diversas mulheres famosas e intelectuais tornaram pública, por meio da imprensa, a assinatura do chamado "Manifesto das 343" , no qual declaravam ter realizado abortos, mesmo diante da proibição imposta pelas leis francesas da época. Apoiadas pelo Movimento pela Libertação do Aborto e Contracepção (*Mouvement pour la Liberté de l'Avortement et de la Contraception* - MLAC), essas mulheres buscavam tanto a distribuição gratuita de métodos anticoncepcionais quanto a descriminalização do aborto.

Entre as signatárias do manifesto estava Agnès Varda, cuja atuação política e artística contribuiu para acelerar a aprovação da lei que descriminalizou o aborto alguns anos mais tarde. Essas lutas reverberam como problemática central em um de seus filmes de cunho explicitamente feminista, *L'Une Chante*, *L'autre pas* ("Uma canta, a outra não" - tradução nossa), lançado na França em 1976, que desvela, por meio da ficção, a jornada feminista das personagens Pomme (Valérie Mairesse) e Suzanne (Thérèse Liotard).

Os novos entendimentos que atravessam a constituição de homens e mulheres na sociedade contemporânea indicam que as relações de gênero são produtivas, históricas e contingentes. Adotamos, nesta análise, uma perspectiva pós-estruturalista de gênero, compreendendo-o como efeito de enunciados performativos que se atualizam na cultura de modo diverso, abrangente e reiterativo. Ao recusarmos um essencialismo das identidades, pensar o sujeito (de gênero e de sexualidade, por exemplo) implica reconhecer uma submissão constitutiva a determinadas formas de poder, uma vez que este, "que a princípio aparece como externo, imposto ao sujeito, que o pressiona à subordinação, assume uma forma psíquica que constitui a identidade pessoal do sujeito" (Butler, 2019, p. 11).

Aprendemos feminilidades e masculinidades, bem como os atributos a elas associados, que nada têm de naturais, nos jogos de significação nos quais estamos continuamente imersos/as. Trata-se de pedagogias de gênero e de sexualidade[5] implicadas em "rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções...processos

interseccionalidade, é o que poderia emergir como um fator diferencial em relação às outras ondas do feminismo.

5 Destacamos em Silva Junior (2023a) a proficuidade da análise de pedagogias de gênero e sexualidade em distintas pesquisas brasileiras do campo da educação. Estas pedagogias operam através de telenovelas, filmes, *podcasts*, revistas de esporte, dentre outros artefatos culturais, o que mostra que "aprendemos, pois, por meio de múltiplos meios e as configurações culturais vigentes acentuam a necessidade de ampliação do nosso repertório teórico em busca de novos olhares para as pedagogias" (Silva Junior, 2023a, p. 19).

profundamente culturais e plurais" (Louro, 2001, p. 11). Essas pedagogias ensinam modos considerados corretos de andar, vestir-se, falarmos, desejar, casar, entre outros, buscando conduzir corpos, afetos e desejos a uma heteronormatividade[6] binária que opera sob o signo violento da naturalização.

As aprendizagens sobre gênero e sexualidade nos mais distintos artefatos culturais são parte de enredamentos de poder que assujeitam corpos a discursos hegemônicos. Se a sensibilidade, a doçura, o recato, são características esperadas paras as mulheres, a brutalidade, violência e força, é o que se espera dos homens em enquadramentos sociais bem delimitados. São relações de poder que se enraízam no meio da sociedade e que se apresentam na forma de governo (Foucault, 1995). Neste ponto, o poder não está concentrado em uma central difusora, mas espalhado na cultura, gerando efeitos sobre homens e mulheres na produção de suas subjetividades.

Ao evidenciarmos o caráter pedagógico das construções de gênero e de sexualidade, destacamos uma vontade de pedagogia que "vem atuando para dar conta do imperativo contemporâneo de 'dar forma' a sujeitos em uma infinita variedade de tempos, espaços e modalidades" (Camozzato; Costa, 2013, p. 24). Inscritas nos jogos culturais, essas pedagogias convocam performatividades que nada têm de naturais em nossas vidas. Se "desde a infância, ou até mesmo antes dela, visto que estamos inseridos/as nos discursos da própria ideia de ser vivo, somos conduzidos/as a gostos, cores, brincadeiras, desejos e performances muito distintas" (Silva Junior, 2025), é possível afirmar que há uma ficção de gênero e de sexualidade que opera por meio da estilização reiterada dos atos e da carne (Butler, 2018), limitando escolhas e restringindo a mobilidade do desejo.

As culturas, enquanto repositório de significados para os sujeitos sociais, produzem enquadramentos que definem as formas visíveis e legítimas de homens e mulheres se reconhecem no mundo, podendo produzir vida, abjeção e, até mesmo, a morte (Silva Junior; Maknamara, 2024). Nesse sentido, os movimentos feministas, ao empreenderem lutas em defesa das mulheres, também produziram deslocamentos epistemológicos e políticos (termos cuja relação permanece irresoluta) que possibilitam, igualmente, que homens e pessoas que não se reconhecem nos binarismos de gênero, os quais buscaremos tensionar no curta-metragem de Agnès Varda, possam operar resistências às pedagogias de gênero e de sexualidade que insistem na conformação, regulação e controle dos corpos, dos afetos e dos desejos.

Assim, diante desse contexto da segunda onda feminista na França, é possível perceber que as discussões acerca dos direitos reprodutivos e sexuais das mulheres no Brasil permanecem, ainda hoje, em aberto e sem uma resolução legal que assegure plenamente a saúde e a autonomia feminina. As indagações apresentadas no cine-panfleto *Réponse de femmes*, produzido por Varda em meados dos anos 1970, mantêm-se, assim, profundamente atuais na sociedade brasileira. Justifica-se, portanto, a escolha por analisar essa obra, evidenciando de que modo o feminismo atravessou e influenciou sua produção cinematográfica, escolhendo, como foco de atenção, o curta-metragem aqui já assinalado.

6 A heteronormatividade, segundo Roberto Silva, Letícia Nascimento e Marcio Caetano (2021, p. 195), é um "sistema político que determina a dicotomia complementar e assimétrica entre sexos/gêneros instituindo a heterossexualidade como norma".

3 ARLETTE, AGNÈS, VARDA, MULHER: AS NARRATIVAS EM QUESTÃO

Como ressaltamos no ponto anterior, a segunda onda feminista teve papel fundamental ao trazer à cena, ventilada pela agitação dos movimentos pelos direitos civis, pautas que não diziam respeito apenas a uma luta pela igualdade de gênero restrita às mulheres brancas e burguesas da sociedade. Fortaleceu-se, nesse contexto, a produção de conhecimento, o estudo sistemático das desigualdades de gênero e as pesquisas que passaram a denunciar a subordinação social e a invisibilidade política das mulheres (Meyer, 2011), ampliando o repertório de intervenções voltadas à transformação da realidade social.

Em *Réponse de femmes*, Agnès Varda mobiliza problematizações de gênero ainda fortemente relacionadas ao corpo biológico, em consonância com as primeiras elaborações das feministas da segunda onda. Logo no início do curta-metragem, essa perspectiva se anuncia por meio de duas frases escritas em caligrafia manual, sugerindo uma marca de pessoalidade: "Nosso corpo, nosso sexo". Em seguida, duas mulheres seguram uma placa de acrílico com a pergunta "O que significa ser uma mulher?"[7]. A questão é afirma: "Ser uma mulher é ser nascida do sexo feminino".

Ao sinalizar o corpo como elemento essencial para a definição do gênero, Varda reafirma uma compreensão segundo a qual homens e mulheres se diferenciam a partir de seus órgãos sexuais, concebidos como independentes dos sentidos atribuídos pela cultura. Conforme aponta Meyer (2011), reflexões posteriores do feminismo, notadamente as de viés pós-estruturalista, rompem com a ideia de um corpo generificado pré-existente à linguagem e aos processos de significação. Nessa direção, "o conceito de gênero passa a englobar todas as formas de construção social, cultural e linguística implicadas com os processos que diferenciam mulheres de homens, incluindo aqueles processos que produzem seus corpos", para Meyer (2011, p. 20), "distinguindo-os e separando-os como corpos dotados de sexo, gênero e sexualidade.

Por suas condições históricas, posteriormente revistas em ondas seguintes do feminismo, a existência das mulheres transexuais não se apresenta como preocupação no curta-metragem de Agnès Varda. Ao estabelecer uma estreita relação entre ser mulher e possuir um determinado corpo, entendido como aquele dotado de vagina e seios, a cineasta mantém-se ancorada na ideia de que a biologia constitui o destino para a afirmação das identidades de gênero. Não se evidencia, no curta-metragem, que "cada ser humano possui o corpo que sua cultura permite, que sua ordem social prescreve e possibilita. Possui um corpo depende de um aprendizado, de processos educativos, de pedagogias que atuam no cotidiano e nos vários âmbitos da vida social" (Albuquerque Júnior, 2020, p. 261).

Corpos cisgêneros e corpos transgêneros disputam espaço na enunciação política que conforma modos específicos de performatizar as identidades. Enquanto os primeiros corroboram com os ditos sobre gênero em conformidade com o corpo culturalmente reconhecido no nascimento, os segundos transitam, ultrapassam e tensionam as enunciações normativas, assumindo identidades e diferenças que escapam aos regramentos jurídicos e sociais convencionais sobre o que significa ser homem e/ou ser mulher. Nesse sentido, concordamos com Judith

7 Para facilitar a leitura e pelos limites deste artigo, já incluiremos as referências traduzidas das palavras, frases e diálogos que originalmente estão em francês.

Butler (2021, p. 366) ao argumentar que "nenhuma teleologia governa o desenvolvimento social de uma mulher a partir da condição biológica de ser fêmea. Um homem social poderia emergir de uma fêmea biológica; uma mulher social poderia emergir de um macho biológico".

É fundamental destacar que o corpo é produzido culturalmente e inscrito em determinadas condições históricas. Ao realizar sucessivos enquadramentos da câmera na vagina e nos seios de uma mulher que constantemente se afirma como tal, Varda constrói uma associação pedagogicamente delineada entre sua concepção de mulher e a anatomia. Segundo Silvana Goellner (2013, p. 31), "filmes, músicas, revistas e livros, imagens, propagandas são também locais pedagógicos que estão, o tempo todo, a dizer de nós, seja pelo que exibem ou pelo que ocultam". Esses artefatos culturais produzem esquemas de sentido capazes de subjetivar, moldar comportamentos, orientar ideias e instaurar modos específicos de ler o mundo, os corpos e o gênero.

Nas pedagogias de gênero presentes no curta-metragem de Varda, o essencialismo biológico configura-se como uma lição que atravessa tanto as imagens quanto os ditos da película. São apresentados modos corretos, visibilizados e reconhecidos de ser mulher. Ainda que não havendo uma negação explícita de outras performatividades de gênero, o silêncio na enunciação possui uma carga política significativa, indicando quais corpos têm sua legibilidade de gênero assegurada. Trata-se de uma lição que se distancia das perspectivas pós-estruturalistas e da teoria *queer*, mais especificamente, que surgirá no final da década de 1980. No curta-metragem, instauram-se pedagogias que ignoram que "a biologia, a genética, a neurociência dão conta das carnes, mas nunca dos corpos, nunca dão conta daquilo que fazemos, que fabricamos com as carnes, que nos foram dadas no nascimento" (Albuquerque Júnior, 2020, p. 261).

Reconhecemos a existência de uma materialidade corporal, um corpo com características visíveis, palpáveis, "reais", mas compreendemos que tais características carregam sentidos distintos e múltiplas potências em seus arranjos. Fazemos coro às palavras de Louro (1997, p. 22) ao afirmar que [...] não há, contudo, a pretensão de negar que o gênero se constitui com ou sobre os corpos sexuados, ou seja, não é negada a sua biologia, mas enfatizada, deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas. Nossos corpos, tal como a linguagem, carregam novos significados que se inscrevem em tempos e culturas específicas. Somos frutos de contingências, fluidez e borramento de fronteiras, o que exige novas compreensões sobre gênero e sobre sexualidade nos artefatos culturais.

Em outro momento do curta (00:54), a cineasta apresenta diferentes mulheres após a afirmação de que "ser mulher é também ter uma cabeça de mulher". Mais do que um processo de internalização ou expressão de uma suposta natureza interna, as subjetividades "femininas" (ainda que múltiplas) são produzidas na cultura por meio de relações de poder que prescrevem as maneiras que uma 'verdadeira' mulher deve se comportar. Para Louro (1997), tais formulações generificadas (ou o produzir a ideia de uma "cabeça de mulher", conforme nossa problematização) localizam-se, por exemplo, nos currículos escolares, nas teorias pedagógicas, nos processos avaliativos e nos materiais didáticos, especialmente no espaço escolar, um dos primeiros moldes socioculturais que atravessam o cotidiano dos sujeitos.

Varda, mais uma vez, dicotomiza as identidades ao separar aquilo que seria naturalmente do homem e naturalmente da mulher. Desconsidera-se, assim, o caráter relacional das formações identitárias,

nas quais estas "adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelas quais elas são representadas" (Woodward, 2014, p. 08). O que os artefatos culturais buscam, nesse sentido, é a inculcação de signos específicos que sugerem que a "cabeça de um homem" e a "cabeça de uma mulher" pensariam de maneira distinta. Tais discursos contribuem para que se apague o fato de "que aquilo que dizemos faz parte de uma rede mais ampla de atos linguísticos que, em seu conjunto, contribui para definir ou reforçar a identidade que supostamente apenas estamos descrevendo" (Silva, 2014, p. 93).

Em pesquisas como a de Natália Belarmino (2015), por exemplo, evidencia-se o quanto tais diferenciações são construídas discursivamente. Na referida investigação, a autora analisa cadernos escolares de meninos e meninas brasileiros/as, demonstrando que, enquanto estas dispõem de materiais predominantemente cor-de-rosa e capas ilustrada por princesas, aqueles têm acesso a super-heróis, carros velozes e cores escuras. Trata-se de uma análise que dialoga com a pesquisa realizada por Constantina Xavier Filha (2016) em filmes de animação. No filme "Barbie - Escola de Princesas", um dispositivo pedagógico se desdobra na normalização das feminilidades por meio de aulas de boas maneiras, postura corporal, danças, entre outras práticas. Apesar de apresentar feminilidades outras, sempre às margens, é a matriz heterossexual que se evidencia no filme, educando subjetividades de meninos e meninas a vivenciarem e naturalizarem dicotomias de gênero.

Cabe destacar que os discursos produzidos em uma sociedade patriarcal se materializam também em práticas de silenciamento. Na cena do curta-metragem em que se afirma que "ser mulher é também ter uma cabeça de mulher", um silêncio perturbador se instaura enquanto a câmera percorre os rostos estáticos das mulheres, algumas, inclusive, de cabeça baixa. De repente, uma delas rompe o mutismo ao afirmar que possuem "uma cabeça que pensa diferentemente da do homem" (01:33) e que se sentem deslocadas em um mundo "do homem", agrupando-se todas em ode à coletividade.

A cineasta, assim, evidencia a hegemonia do patriarcado e seus efeitos na condição das mulheres. Esse patriarcado, compreendido como "um sistema político-social em que o homem adulto detém o controle sobre todas as relações de poder" (Silva; Nascimento; Caetano, 2021, p. 195), atravessa diferentes culturas e opera na normalização dos corpos das mulheres - inclusive os corpos de mulheres transexuais, dimensão ignorada por Varda no curta-metragem. Nesse sentido, ainda que a cineasta não explicite as nuances e as múltiplas possibilidades de ser mulher no contexto francês, mais especificamente, sua estética é política, uma vez que denuncia opressões que, tantas vezes, foram relegadas ao espaço privado do lar.

A sexualidade em *Réponse de femmes* permanece fortemente vinculada ao desejo entre mulheres e homens. Não se observam, por exemplo, representações de mulheres lésbicas e/ou bissexuais no curta-metragem[8], o que reforça a articulação entre os binarismos de gênero e os desejos heterossexuais, algo que Judith Butler (2018) denuncia na pretensa harmonia entre sexo (biológico), gênero e desejo.

8 Como uma linha de fuga à invisibilidade lésbica no cinema da década de 1970, período que coincide com a realização do curta-metragem aqui analisado, destaca-se o trabalho da cineasta e ativista feminista norte-americana Barbara Hammer (1939-2019). Gabriela Ribeiro e Marília Xavier de Lima (2022) oferecem uma leitura instigante das diferentes fases de sua produção cinematográfica, com especial atenção, em diálogo com o presente texto, à etapa marcada pela representação da identidade lésbica ao longo da década de 1970.

Nessa perspectiva, assim como ocorre em outros artefatos culturais, a sexualidade tem sido "descrita, compreendida, explicada, regulada, saneada, *educada*, normatizada, a partir de várias perspectivas e campos disciplinares, constituindo-se em meio a propósitos e interesses igualmente variados" (Louro, 2000, p. 64, grifo nosso).

Réponse de femmes é um filme-ensaio, pois faz parte daquelas obras "[...] marcadas por traços característicos como a voz autorreflexiva ou autobiográfica, a montagem crítica, a forma livre da estrutura fílmica, a linguagem experimental, entre outros" (Rodrigues, 2021, p. 217). Como uma mulher, marcada pelos efeitos do patriarcado, Varda escreve com uma caneta imagética as agruras sofridas não por uma mulher universal, conceito rebatido pelas feministas interseccionais[9] anos depois, mas por muitas mulheres de seu grupo social, racial e étnico, que resistem aos desmandos da hegemonia masculina. É como se a cineasta, nos limites aqui já explicitados, efetuasse "atos de criação que se inscrevem nos territórios existenciais estabelecidos e suas respectivas cartografias, rompendo a cena pacata do instituído" (Rolnik, 2018, p. 61).

Um outro debate acionado por Varda diz respeito à maternidade. Em um mundo hegemonicamente masculino, os corpos das mulheres são frequentemente designados para frutificarem e proverem de braços o mundo. A pergunta "Todas as mulheres querem ser mães?" surge na tela, e é respondida prontamente por duas mulheres: uma afirma que sim, a outra que não. Por meio de estratégias sutis e refinadas, beirando a uma naturalização, os indivíduos aprendem desde muito cedo, conforme Meyer (2011), a ocuparem lugares sociais por meio de aprendizagens diversas. E entre estas posições sociais está o lugar da maternidade na vida de muitas mulheres.

Amparada nos estudos foucaultianos, Fabiana de Amorim Marcello (2005) entende que diversos espaços da cultura, dentre eles o cinema, também têm promovido relações de ensino-aprendizagem. Os saberes direcionados à conformação de um sujeito-mãe, estão inscritos, segundo a autora, em um dispositivo da maternidade. Para Marcello (2005, p. 96), este dispositivo promove "uma normatividade sobre o corpo feminino, sobre sua predisposição (ou não) à abdicação, à renúncia em favor do filho e até sobre o próprio perfil da mãe", isto em meio a uma instauração constante de uma relação da mulher consigo e com os/as outros/as. Ao colocarmos o dispositivo de maternidade em relação com o filme de Agnès Varda, vemos o tensionamento que se produz em torno de corpos que rejeitam a normatização que visa um destino maternal. Nesse ponto, Varda coloca em questão, por meio do curta-metragem, as ambivalências e lutas de seu tempo (década de 1970) que resistem às pedagogias de gênero e sexualidade que limitam a escolha, a vida e o futuro das mulheres em relação aos seus próprios corpos.

Ser mãe envolve, contemporaneamente, uma discursividade cada vez mais complexa, amplamente produzida e difundida por meio de diversos artefatos da cultura, como poemas, canções, romances literários, filmes, novelas, documentários e também diferentes ciências, mídias e propagandas. Inseridas nesses discursos e constituídas por eles, muitas mulheres passam a ter acesso às aprendizagens antes mesmo de pensarem na possibilidade de cogitarem se tornarem mães (Schwengber; Meyer, p. 285, p. 2011). Mulheres que são interpeladas cotidianamente por curvas

9 Interseccionalidade é uma ferramenta analítica que busca compreender e analisar as mútuas interações entre gênero, raça, sexualidade, etnia, capacidade física, *status* social, dentre outros marcadores identitários, nos mais distintos fenômenos da vida em sociedade (Collins; Bilge, 2020).

de visibilidade e regimes de enunciabilidade, como argumenta Marcello (2005, p. 84, grifos da autora), que conformam "*linhas de subjetividade*, as quais permitem que se produza o sujeito-mãe [...] e *linhas de ruptura*, que assinalam o caráter de resistência imanente a qualquer dispositivo".

Esses discursos reverberam em práticas sociais que conformam os corpos com úteros como naturalmente destinados à maternidade. Em determinado momento, um narrador masculino, em *voz over*, em um dos poucos momentos que um homem cruza esta produção eminentemente feminista, afirma que "uma mulher que nunca conheceu a maternidade não é uma mulher real" (03:26). A partir desse enunciado, Varda faz emergir vozes femininas que questionam a imposição masculina sobre seus corpos, seja no que se refere à maternidade compulsória, às exigências de um peso ideal e de uma beleza eterna ou à marginalização dos corpos envelhecidos.

Ao enunciar que "homens não nos dão o direito de envelhecer", a cineasta apresenta a foto de três mulheres idosas nuas, travando uma disputa de significados em torno do que é possível, aceitável ou desejável. Tanto Varda quanto as feministas da segunda onda resistiram, em diversas frentes, aos discursos de dominação masculina que buscavam regular os corpos femininos, sendo as linguagens artísticas, aqui demonstradas, uma das estratégias de poder utilizadas nessa agonística, para utilizar um termo muito recorrente nos escritos foucaultianos. As mais diferentes linguagens artísticas, dentre elas o cinema de Varda, "funcionam como interruptores da percepção, da sensibilidade, do entendimento; funcionam como um descaminho daquilo que é conhecido" (Favaretto, 2010, p. 232).

A cena com as três mulheres idosas nuas nos dão provas da interseccionalidade que chegará com fulgor no movimento feministas anos depois. O patriarcado, com suas malhas de poder, reiteradamente tem buscado governar os corpos das mulheres, inclusive, dignificando e/ou valorizando aqueles que podem estar visíveis a sua própria fruição e prazer: as mulheres jovens. Para, "não é errado assinalar que essa discriminação para com a mulher idosa está intimamente ligada ao sexismo e é a extensão lógica da insistência de que as mulheres valem na medida em que são atrativas e úteis ao homem" (Salgado, 2002, p. 12). Há um enquadramento, portanto, que visa "estabelecer aprendizagens que são limitadas a modelos que sufocam as diferenças em locais de marginalização" (Silva Junior, 2025).

Se, conforme Foucault (1995), toda relação de poder pressupõe a possibilidade de resistência, é possível identificar, na obra de Agnès Varda, diversas estratégias de produção de enunciados contra hegemônicos. As mulheres rompem o silenciamento patriarcal, afirmam a desejabilidade de seus corpos, reivindicam múltiplas formas de constituição corporal destes e engendram novas formas de subjetividades. Como sugere o filósofo francês, a recusa às subjetividades delineadas por discursos masculinos abre espaço para outras formas de ser e estar no mundo.

As representações de gênero na produção audiovisual de Agnès Varda, no contexto da segunda onda feminista, atuam como força motriz de narrativas imagéticas transgressoras de realidades estereotipadas. A cena final do cine-panfleto nos mobiliza para *transver*[10] o mundo a partir

10 "A expressão reta não sonha. Não use o traço acostumado. A força de um artista vem das suas derrotas. Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro. Arte não tem pensa: O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação *transvê*. É preciso *transver* o mundo" (Barros, 2000, p. 75, grifo nosso).

do movimento de câmera *zoom out*[11] (07:23) que vai ampliando a imagem e abrindo-a, como se também expandisse um horizonte de expectativas a serem construídas por este grupo de mulheres, e tomam conta do quadro como se a câmera buscasse por algo, acompanhada pela fala de uma das personagens feminina que narra "[...] você vai ter que mudar seus hábitos e alguns dos seus gostos."

Outra mulher adentra o enquadramento e complementa a narrativa, reforçando a compreensão das relações de gênero como construções sociais: "E sou uma mulher. Mulheres tem que ser reinventadas." Em *voz over*, um narrador conclui: "Então, o amor pode ser reinventado." É como se Varda, em sua caneta imagética transgressora, quebrasse a moldura da visibilidade permitida às mulheres, abrindo fendas nas possibilidades de existência no campo social e cultural do seu tempo. A cena nos traz uma pedagogia de gênero e sexualidade que diz de um novo tempo, uma nova voz e uma nova posição de mundo para aquelas mulheres, uma pedagogia "não [apenas] como uma forma de ensinar, mas como uma relação entre múltiplos atores em que a constituição de sujeitos e comunidades está em questão" (Migliorin, 2015, p. 181).

Em seguida, algumas mulheres que participam do curta-metragem são enquadradas em plano médio, respondendo em uníssono, concordando com as transformações reivindicadas ao longo do filme. Por fim, em um desfecho deliberadamente aberto, a tela escurece e os créditos finais surgem enquanto ouvimos, em *voz off*[12], a voz de Varda afirmar: "a ser continuado" (07:37). Em um plano estático e espelhado, a câmera, operada pela própria diretora, revela apenas suas pernas vestidas por uma saia, fundidas aos créditos finais, sugerindo que há pernas para caminhar, filmar e documentar, por meio da produção fílmica, o contínuo fruir da luta feminista e de suas subjetividades em *Réponse de femmes*.

4 CRÉDITOS FINAIS...

Um imperativo pedagógico atravessa os artefatos culturais da/na contemporaneidade. Em múltiplos espaços sociais, modos de vida, performances, identidades, desejos e posicionamentos políticos são incentivados, produzidos e reiterados, participando da constituição de subjetividades em contextos variados. O cinema, enquanto artefato imagético cuja magia seduz o público (Silva Junior, 2023b), opera por meio de um jogo estética que envolve, sons, montagens, enquadramentos, cenários, iluminação, texto, cortes e presença dramática, revelando-se potente para colocar temas em debate e promover outras formas de ver e habitar o mundo.

É nesse contexto que Agnès Varda, inscrita na segunda onda do movimento feminista, nos convoca pensar a partir de seu curta-metragem *Réponse de femmes*. Na obra, pedagogias de gênero e sexualidade entram em movimento: ora reiteram padrões normativos, como aqueles que associam diretamente as feminilidades ao corpo biológico e reforçam dicotomias entre homens e mulheres, ora engendram resistências, ao abrir espaço para que mulheres, ainda que pouco diversas em termos de raça, etnia, classe social e sexualidade, se posicionem, gritem ao mundo e espalhem sua resistência ao patriarcado.

11 Alteração gradual, dentro de um mesmo plano, do ângulo de visão. Chama-se *zoom out* quando aumenta. Disponível em: https://www.ancine.gov.br/media/Termos_Tecnicos_Cinema_Audiovisual_28032008.pdf. Acesso em: 5 nov. 2019.

12 Narração cujo registro sonoro faz parte da cena, mas cujos limites ultrapassam uma cena em específico. Fonte: https://margofilmes.com.br/voz-over-voz-off-conheca-as-diferencas/. Acesso em: 6 nov. 2019.

Réponse de femmes nos mobiliza a analisar mais profundamente as pedagogias culturais, especialmente as de gênero e sexualidade. Cotidianamente, ouvimos músicas, assistimos novelas, lemos poemas e contos, nos deparamos com grafites urbanos ou escolhemos as roupas que vestimos. Nesse movimento de fruição estética e cultural, somos produzidos/as, regulados/as e normatizados/as, mas também atravessados/as por possibilidades de resistência. Cabe, portanto, aos Estudos Culturais em Educação fomentar leituras críticas do mundo, nos fazendo estar atentos/as aos signos culturais que nos cercam, permitindo que, por meio da problematização, haja sempre a possibilidade do novo e da variação do mesmo em prol das diferenças inesgotáveis.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. (MAIS)CULINOS: outras possibilidades de corpos e gêneros para as carnes sexuadas pela presença de um pênis. **Outros Tempos**, São Luis, v. 17, n. 29, p. 260-281, 2020. DOI: https://doi.org/10.18817/ot.v17i29.776.

BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. "Etnografia de tela": uma aposta metodológica. *In*: MEYER, Dagmer Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (org.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012. p. 87-110.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BELARMINO, Natália Machado. Os cadernos escolares que "falam": artefatos de subjetivação de gênero e sexualidade. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/17198. Acesso em: 24 fev. 2026.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder:** teorias da sujeição. Tradução de Rogério Bettoni. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BUTLER, Judith. Gênero em tradução: além do monolinguismo. Tradução de Fernanda Miguens e Carla Rodrigues. **Cadernos de Ética e Filosofia Pública**, São Paulo, v. 39, n. 2, p. 364-387, 2021. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.1517-0128.v39i2p364-387.

CAMOZZATO, Viviane Castro; COSTA, Marisa Vorraber. Vontade de pedagogia: pluralização das pedagogias e condução de sujeitos. **Cadernos de Educação**, Pelotas, n. 44, p. 22-44, 2013. DOI: https://doi.org/caduc.v0i44.2737.

CARVALHO, Patrícia Dyonisio; LEAL, Rayane Ancelmo; DAL'LIGNA, Maria Cláudia. Etnografia de tela: uma metodologia potente para as pesquisas em Educação. **Revista Amazônida**, Manaus, v. 10, n. 1, p. 1-19, 2025. DOI: https://doi.org/10.29280/rappge.v10i1.17576.

COLLINS, POatricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

FAVARETTO, Celso. Arte contemporânea e educação. **Revista Iberoamericana de Educação**, Madrid, v. 53, p. 225-235, 2010. DOI: https://doi.org/10.35362/rie530568.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hupert; RABINOW, Paul (org.). **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. 2. ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. *In*: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (org.). **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 28-52.

KIERNIEW, Jannini Gautério; MOSCHEN, Simone Zanon. Cinema e literatura: a cinescrita de Agnès Varda. **Revista Estação Literária**, Londrina, v. 19, p. 49-60, 2017. DOI: https://doi.org/10.5433/el.2017v19.e30715.

JULES e Jim: uma mulher para dois [*Jules et Jim*]. Direção de François Truffaut. Paris: Les Films du Carrosse, 1962. 1 arquivo de vídeo (105 min), son., p & b.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. *In*: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. Corpo, escola e identidade. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 59-75, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. *In*: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 7-34.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. p. 221-252.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. Dispositivos da maternidade: mídia e produção pedagógica de sujeitos, práticas e normas. **Educar**, Curitiba, n. 26, p. 81-98, 2005. DOI: https://doi.org/10.1590/0104-4060.385.

MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente cinema**: educação, política e mafuá. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

MEYER, Dagmar Estermann. Gênero e educação: teoria e política. *In*: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (org.). **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 9-27.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante de. Cinema e memória: 1968 e o "cinema de mulheres" no Brasil (1968-1976); *In*: MANINI, Miriam Paula; OLIVEIRA, Eliane Braga de; GOMES, Ana Lucia de Abreu (org.). **Imagem, informação e memória**: abordagens acerca da preservação do audiovisual, do cinema e da fotografia. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. p. 69-86.

PEREZ, Olivia Cristina; RICOLDI, Arlene Martinez. A quarta onda feminista no Brasil. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 31, n. 3, e83260, 2023. DOI: https://doi.org/10.1590/1806-9584-2023v31n383260.

RABAY, Gloria Freire; CARVALHO, Maria Eulina Pessoa. Participação da mulher no parlamento brasileiro e paraibano. **Org & Demo**, Marília, v. 12, n. 1, p. 81-94, 2011. DOI: https://doi.org/10.36311/1519-0110.2011.v12n1.776.

RESPOSTA das mulheres: nosso corpo, nosso sexo [*Réponse de femmes: notre corps, notre sexe*]. Direção de Agnès Varda. Paris: INA, 1975. 1 arquivo de vídeo (8 min), son., color.

RIAL, Carmen Silvia. Mídia e sexualidade: breve panorama dos estudos de mídia. *In*: GROSSI, Miriam Pillar et al. (org.). **Movimentos sociais, educação e sexualidades**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005. p. 107-136.

RIBEIRO, Gabriela; LIMA, Marília Xavier de. Barbara Hammer: por uma identidade lésbica em suas obras dos anos 1970. Iluminuras, Porto Alegre, v. 23, n. 62, p. 147-165, 2022. DOI: https://doi.org/10.22456/1984-1191.116384.

RODRIGUES, Júlia Vilhena. O domínio do ensaio no cinema: a cinescrita de Agnès Varda e a fala ao lado de Trinh T. Minh-ha. **Aniki**, Coimbra, v. 9, n. 2, p. 217-239, 2021. DOI: https://doi.org/10.14591/aniki.v9n2.894.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paluo: n-1 edições, 2018.

SALGADO, Carmen Delia Sánchez. Mulher idosa: a feminização da velhice. **Estudos Interdisciplinares sobre o Envelhecimento**, Porto Alegre, v. 4, p. 7-19, 2002. DOI: https://doi.org/10.22456/2316-2171.4716.

SCHWENGBER, Maria Simone Vione; MEYER, Dagmar Estermann. Discursos que (com)formam corpos grávidos: da Medicina à Educação Física. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, v. 36, p. 283-314, 2011. DOI: https://doi.org/10.1590/S0104-83332011000100011.

SILVA, Roberto Vinício Souza da; NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do; CAETANO, Márcio. A bicha docentes despachada: sociopoetizando a educação nas diferenças. **Textura**, Canoas, v. 23, n. 55, p. 194-214, 2021. DOI: https://doi.org/10.29327/227811.23.55-9.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 73-102.

SILVA JUNIOR, Alcidesio Oliveira da. Cultura e educação: como operam as pedagogias culturais? **Educação, Sociedade e Culturas**, Porto, n. 26, p. 1-21, 2023a. DOI: https://doi.org/10.24840/esc.vi64.468.

SILVA JUNIOR, Alcidesio Oliveira da. **A magia que seduz e nos faz sonhar...**: currículo-imagem e masculinidades nos cinemas latino-americanos. 2023. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2023b. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/29799. Acesso em: 24 fev. 2026.

SILVA JUNIOR, Alcidesio Oliveira da. Violas, rock e sertão: Zé Ramalho e um currículo para masculinidades nordestinas. *In*: SEMINÁRIO CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE, 9., 2025, Vitória da Conquista. **Anais...** Vitória da Conquista: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2025.

SILVA JUNIOR, Alcidesio Oliveira da; MAKNAMARA, Marlécio. Um currículo debochado riscado no chão de estrelas. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 40, e48820, 2023. DOI: https://doi.org/10.1590/0102-4698-48820.

UMA CANTA, outra não [*L'une chante, l'autre pas*]. Direção de Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1976. 1 arquivo de vídeo (110 min), son., color.

VIVER a vida [Vivre sa vie]. Direção de Jeac-Luc Godard. Paris: Pathé Consortium Cinéma, 1962. 1 arquivo de vídeo (84 min), son., p & b.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 7-72.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. O uso do termo representação na Educação em Ciências e nos Estudos Culturais. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 12, n. 1, p. 151-161, 2016.

XAVIER FILHA, Constantina. Gênero e resistências em filmes de animação. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 27, n. 1, p. 19-36, 2016.

Sobre a autoria

Vaneska Lima de Oliveira é licenciada em História pela UNICAP e possui especialização em Educação em Direitos Humanos pela UFPE. Atua como supervisora do PIBID/UNICAP na EREM Ginásio Permambucano e como professora de História na rede estadual de Pernambuco desde 2007.
Afiliação: Secretaria Estadual de Educação de Pernambuco, Recife, PE, Brasil
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3678-042X
E-mail: vaneska_lima@yahoo.com.br

Alcidesio Oliveira da Silva Junior é Doutor em Educação (PPGE/UFPB). Atua como professor do Departamento de Educação da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e do Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores (PPGFP/UEPB). É líder do MAGIA! Pesquisas pós-críticas e(m) Educação (UEPB/CNPq) e integrante da Rede Internacional de Estudos Culturais em Educação (RIECEdu).
Afiliação: Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, PB, Brasil
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5536-064X
E-mail: alcidesio.junior@servidor.uepb.edu.br

Conflito de interesses

A autoria declara não haver conflito de interesses.

Disponibilidade dos dados de pesquisa

O conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio artigo.

Editorial

Chefia da edição: Viviane Castro Camozzato



Recebido em 14 de Janeiro de 2026
Aceito em 3 de Fevereiro de 2026